

L'IDOMENEO
Idomeneo (2016), n. 21, 79-94
ISSN 2038-0313
DOI 10.1285/i20380313v21p79
<http://siba-esu.unisalento.it>, © 2015 Università del Salento

Scene musicali, costumi e ritratti di vita popolare nelle province del Regno di Napoli (secc. XVIII-XIX)

Francesca Cannella*

***Abstract.** In 1782 the king of Naples, Ferdinand IV of Bourbon, promoted an intense reconnaissance campaign in order to find out the different clothing fashions followed throughout his kingdom so that he could enrich the catalogue of figures which were painted on the Royal Factory of Capodimonte porcelain. Among the artists involved there were Saverio Della Gatta, already known for his paintings showing landscapes and scenes of everyday life, and, in the following years, Antonio Berotti and Stefano Santucci. The characters, dressed in traditional costumes of the royal provinces, were mainly represented in watercolours or gouaches portraying individual subjects and genre scenes, sometimes influenced by the artist-travellers from the other side of the Alps. These works describe a peaceful world without strong conflicts, rarely showing poverty or the efforts of work and they are characterized by a certain humanity. This paper aims to highlight some aspects of the presence of music in scenes portraying folk customs and moments of everyday life in the Kingdom of Naples, in the late Eighteenth and early Nineteenth centuries.*

***Riassunto.** Nel 1782 il re di Napoli Ferdinando IV di Borbone promosse una intensa campagna di ricognizione d'après nature nelle province del regno, al fine di conoscere le diverse «fogge di vestire» dei suoi sudditi ed arricchire il catalogo dei soggetti dipinti sulle porcellane della Real Fabbrica di Capodimonte. Tra gli artisti coinvolti si impose Saverio Della Gatta, già noto per le sue vedute e scene di vita popolare. Negli anni successivi la ricognizione fu portata avanti da Antonio Berotti e Stefano Santucci. I modelli, abbigliati con i costumi tradizionali delle province regie, erano fissati prevalentemente entro acquerelli o gouaches che ritraevano singoli soggetti e scene di genere, rivelando in taluni casi le influenze esercitate dagli artisti-viaggiatori d'oltralpe. Le opere descrivono un mondo sereno e avulso da conflitti profondi, raramente segnato dalla miseria o dalla fatica del lavoro e caratterizzato da una certa umanità. Il contributo intende mettere in luce alcuni aspetti legati alla presenza dell'elemento musicale nell'ambito delle scene che ritraggono momenti di vita e costumi popolari delle province del Regno di Napoli tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.*

Nel 1771 il re di Napoli Ferdinando IV, ancora giovanissimo, intese riavviare la più importante impresa della manifattura artistica partenopea, la prestigiosa Fabbrica delle Porcellane di Capodimonte. Le attività dello stabilimento, istituito nel 1743 da Carlo III di Borbone e Amalia di Sassonia, si erano clamorosamente interrotte dopo il 1759, anno «cui il suo promotore, incoronato sovrano in Spagna, pensò di riproporre la felice stagione dell'artigianato napoletano presso il *Buen*

Retiro di Madrid¹. In seguito, sebbene con differenti esiti, la Real Fabbrica visse diverse stagioni, essenzialmente legate all'abilità e alle competenze degli esperti che si avvicendarono nella direzione amministrativa e artistica dell'istituto².

I più ampi indirizzi di consenso coincisero con la gestione realizzata tra il 1779 e il 1800 dal marchese Domenico Venuti, figura di primo piano presso la corte borbonica e vero ideatore del progetto di ripresa di Capodimonte. Nella sua prima fase (1779-1783), la direzione Venuti si volse alla ricerca di nuovi motivi decorativi associati alla storia ed alle tradizioni regnicole, al fine di arrestare l'atteggiamento subalterno nei confronti delle più celebri manifatture europee (Meissen, Limoges, etc.) attraverso una produzione dai caratteri originali³. Le coeve congiunture storiche – su tutte, gli scavi di Pompei ed Ercolano e il conseguente interesse rivolto dalle più importanti figure dell'Europa illuminata alle bellezze partenopee – favorirono certe scelte stilistiche, contribuendo alla definitiva affermazione dell'istituto napoletano⁴.

* Università del Salento, Lecce, francesca.cannella@unisalento.it

¹ A tal fine, Carlo di Borbone non esitò a costringere all'esodo i ceramisti, trasportare materiali e utensili nella nuova sede e distruggere gli impianti inamovibili.

² Si pensi alle gestione di Tommaso Pérez (1772-1779) e Felice Nicolas (1800-1806). Un'ulteriore figura di riferimento per la Fabbrica va individuata in Francesco Celebrano (1729-1814), longevo artista che annovera tra le sue attività quella di direttore dei modellatori delle porcellane di Capodimonte. Per una puntuale analisi delle vicende storiche connesse allo stabilimento di Capodimonte e sulla produzione artistica realizzata presso la Fabbrica si rimanda ad A. CAROLA PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica ferdinandea*, Napoli, Edizioni Banco di Napoli, 1978.

³ «Il merito principale del Venuti fu quello di saper adeguare la produzione al gusto del tempo, con mirabile prontezza, di aggiornarsi quasi anno per anno con grande tempismo, riuscendo a staccarsi di forza dalle forme e i motivi decorativi di successo, nel momento stesso nel quale riuscivano a cogliere i maggiori consensi»; cfr. ID., p. 135. Cfr. inoltre ID., *Dalle gouaches alle porcellane: il tema dei costumi regionali del Regno delle Due Sicilie tra Settecento e Primo Ottocento*, in M.C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, cit., pp. 61-84, p. 82. Sulle porcellane di Capodimonte si vedano: M.E. ROMANO, *La porcellana di Capodimonte: storia della manifattura borbonica*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1959; A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Le porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e la Real Fabbrica ferdinandea 1743-1806*, Napoli, Guida, 1986; V. LENZI, V. DE BERNARDO, *Ceramiche e porcellane di Capodimonte - La storia e il presente*, Savigliano, Gribaudo, 2003; L. MARTINO, a cura di, *Museo Nazionale di Capodimonte - Ceramiche: porcellane, biscuit, terraglie, maioliche*, Napoli, Electa, 2006; L. PESTILLI, I.D. ROWLAND, S. SCHÜTZE, ed. by, *"Napoli è tutto il mondo". Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, Pisa, Serra, 2008. Per alcuni aspetti legati al sistema produttivo delle porcellane, S. MUSELLA GUIDA, *La Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte: la sperimentazione, la struttura produttiva, la commercializzazione del prodotto*, in *Manifatture in Campania: dalla produzione artigiana alla grande industria. Studi a cura dell'Associazione per l'Archeologia Industriale, Centro Documentazione e Ricerca per il Mezzogiorno*, introduzione di C. DE SETA, Napoli, Guida, 1983, pp. 68-115.

⁴ «Ogni cosa appariva incuriosirli ed ammaliarli in quella fortunata stagione, il cui profumo di primavera pastorale segnò *le triomphe des napolitains* e conferì a Napoli la gaia fama di città della gioia di vivere, di una patria dell'anima, ma così ardentemente appassionata e musicalmente dilettevole, da apparire a Goethe paradisiaca addirittura»; cfr. M. PAONE, *Storia sentimentale del costume popolare del Sud*, in M. CONGEDO, a cura di, *Il costume popolare pugliese. Modi di vestire, bozzetti di*

Tra i soggetti favoriti, dapprima fissati in tenui acquerelli su tela o carta, poi incisi, stampati e, una volta definiti, trascritti nelle deliziose miniature su porcellana, diversi temi tratti dai recenti rinvenimenti archeologici, vedute della provincia napoletana e scene ispirate alle tradizioni popolari. Negli anni seguenti, i motivi tratti dagli scenari paesaggistici e dai costumi regionali, complementari alle visioni neoclassiche del *Grand Tour*, riscosero un successo sempre crescente, entrando a far parte del repertorio abituale della Fabbrica in alternativa alle riprese dall'antico. Queste "suggerzioni meridionali" svelavano un esotismo più vicino ma egualmente oscuro, e, per ciò, meritevole di attenzione al pari degli ambiti incanti richiamati dall'Oriente⁵.

Nel 1782 Ferdinando promosse una decisa campagna di ricognizione d'*après nature* nelle province del suo regno, al fine di catalogare, alla maniera degli Enciclopedisti e dei Naturalisti d'oltralpe, le diverse "fogge di vestire" dei suoi sudditi ed arricchire il catalogo dei soggetti dipinti sulle porcellane⁶. Il presente contributo intende esporre alcune considerazioni legate a questa particolare declinazione del tema del *tour* settecentesco, introducendo alcuni tra gli artisti che

vita, giochi di memorie al tempo dei Borbone, Galatina, Congedo, 2003, pp. 2-20, p. 4. Si rimanda inoltre a C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 2001. Cfr. J. W. VON GOETHE, *Italianische Reise*, II, Leipzig, 1817. Sulle riprese dei temi di iconografia musicale legati agli scavi di Pompei ed Ercolano cfr. P. D'ALCONZO, *Facing Antiquity, Back and Forth, in Eighteenth-Century Naples*, in «Music in Art», XL, 1-2, 2015, pp. 9-44. Con la complicità degli Accademici Ercolanesi, i soggetti "all'antica" furono riproposti, tra l'altro, nelle decorazioni dei cimeli della collezione borbonica. Per quanto attiene le scelte decorative ispirate ai ritrovamenti archeologici, inoltre, il Venuti fu certamente influenzato dal suo stesso impegno in qualità di Direttore Generale degli Scavi del Regno.

⁵ «Il Vesuvio [...], il ribollente sangue di San Gennaro [...], la tarantella che, a suono del tamburello si danzava sotto i pergolati, i pastori del presepe, che sono i più espressivi monumenti della generale predilezione per le figure cenciose e pittoresche, [...] erano i temi prediletti di un'attenzione [...] che suscitò violenti richiami e risvegliò grandi entusiasmi»; M. PAONE, *Il costume popolare salentino*, cit., pp. 5-6. Su questi aspetti, si vedano: L. LOMBARDI (a cura di), *Il Grand Tour e il mito del Sud*, Roma, Proimez, 1994; C. DE SETA (a cura di), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa, 2001.

⁶ «L'interesse per i costumi popolari è un fenomeno schiettamente settecentesco, di ambito europeo, che andò a confluire all'interno di una lunga e ormai consolidata tradizione di pubblicazioni che illustravano eruditamente i vari modi di vestire dei popoli antichi e moderni. La curiosità illuministica per l'inedito, il nuovo, l'esotico, portò ad un rinnovato interesse per questo settore, che si andò ampliando includendo anche i costumi popolari, così poco conosciuti e documentati, quanto piacevoli e di sicura presa su un pubblico ben disposto verso questo genere»; cfr. C. MASDEA, *Le vestiture del Regno di Napoli: origini e fortune di un genere nuovo*, in C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, cit., pp. 41-60, p. 44. Per alcuni interessanti riferimenti iconografici si rimanda a: M. PAONE, *Il costume popolare salentino*, Galatina, Congedo, 1976; M.C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*, Napoli, Guida, 1991; M. CONGEDO, a cura di, *Il costume popolare pugliese*, cit.; C. GELAO, a cura di, *Scene di vita popolare napoletana nei disegni, acquerelli, gouaches e litografie dell'archivio Congedo*, Galatina, Congedo, 2007; *Il Grand Tour da Napoli ad Otranto*, catalogo della mostra (18 giugno-31 ottobre 2015), Galatina, Congedo, 2015. Si rimanda inoltre a <http://wpape.unina.it/dellaval/costumi.htm>.

realizzarono le testimonianze iconografiche della ricognizione borbonica e proponendo un ideale viaggio iconografico attraverso i luoghi, i costumi e le musiche popolari delle province del Regno di Napoli tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo.

Le notizie contenute nei dispacci ufficiali permettono di ricostruire l'intera vicenda ricognitiva, cogliendone alcuni aspetti peculiari⁷. L'audace esplorazione prese avvio nel 1782 nel contesto della Fabbrica ferdinanda, a seguito dell'istituzione di un concorso che individuasse gli artisti che, coi loro pennelli, avrebbero dato vita al catalogo. Trionfarono nella competizione il palermitano Alessandro D'Anna (1746-1810), figlio del più noto Vito (1718-1769), e Saverio Della Gatta (1760c.-1827c.), il quale rinunciò al prestigioso incarico per contingenti questioni personali, nella speranza, mai concretizzata, di poter rientrare nel *tour* artistico successivamente. Al suo posto fu convocato il collega dell'Accademia Napoletana Antonio Berotti.

Nonostante la volontà del Venuti di intraprendere l'osservazione sul campo a partire dalle province di Bari e Lecce, Ferdinando IV ne impose l'esordio nella più vicina regione della Terra di Lavoro, sita a cavallo tra Campania, Molise e Lazio meridionale⁸, assicurandosi che gli artisti fossero «bene accolti e provvisti di ogni conforto durante il loro soggiorno»⁹. Anche se a fasi alterne, le osservazioni successive investirono in maniera capillare la Puglia, l'Abruzzo, la Calabria e la Sicilia a partire dal 1786 e fino al 1797. Dopo qualche tempo Stefano Santucci subentrò al D'Anna¹⁰ con il compito di «estrarre le fogge di vestire de' paesi di quella provincia»¹¹.

⁷ In questa sede saranno fornite soltanto alcune indicazioni essenziali riguardo l'andamento della missione, descritta nella corrispondenza tra il Venuti e i ministri regi e pubblicata in M. PAONE, *Il costume popolare salentino*, cit., pp. 37-71. I dispacci sono custoditi presso ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI, *Casa reale antica*, fasc. 1532-1533. Un primo resoconto archivistico è in I. MAZZOLENI, a cura di, *Archivio Borbone. Inventario Sommario*, I, Roma, L'Arte Tipografica, 1961, p. XVIII e segg. Sull'argomento si vedano: M. CAZZATO, *Saverio Della Gatta e gli artisti salentini alla corte napoletana dei Borbone*, in M. PAONE, *Il Costume popolare pugliese*, cit., pp. 266-287; ID., *Settecento inedito tra Napoli e Salento*, in «Bollettino storico di Terra d'Otranto», VII, 1997, pp. 113-121. Si rimanda, infine, alle valide riflessioni di Fino sul valore documentario della campagna al pari di altre iniziative prese negli stessi anni dal giovane re Ferdinando; cfr. L. FINO, *Costumi e scene di vita popolare nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento*, in C. GELAO (a cura di), *Scene di vita popolare napoletana*, cit., pp. 17-40, in particolare pp. 19-20. Si veda, inoltre, M. FABIANI, L. FINO, a cura di, *Scene di vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Napoli, Electa, 1986.

⁸ Per alcuni aspetti legati all'amministrazione e all'evoluzione toponomastica nella regione della Terra di Lavoro, cfr. C. GAMBA, *Comunità e Statuti della Terra di Lavoro*, Roma, Viella, 2006.

⁹ Cfr. E. ROMANO, *La porcellana di Capodimonte. Storia della manifattura borbonica*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1959, p. 129.

¹⁰ I primi rilievi iconografici furono ripresi nelle decorazioni della collezione di porcellane nota come *Servizio delle Vestiture del Regno*, i cui esemplari risultano attualmente divisi tra il Museo Nazionale di Capodimonte e il Museo della Ceramica Duca di Martina di Napoli. In seguito questi soggetti videro una capillare diffusione, anche grazie alla riproduzione in alcune incisioni romane (1791) e napoletane (1798). Gli esiti iconografici della spedizione pugliese sono esposti all'interno di

I dati rilevati confluirono in numerose figurine, a volte decisamente ordinarie nell'impianto e caratterizzate da una certa discontinuità nella fattura. Più interessanti sono le immagini della *Raccolta Fiorentina*, dono di Ferdinando IV agli apparentati Lorena di Toscana ed oggi patrimonio delle collezioni di Palazzo Pitti¹². Le immagini giunsero a Firenze in momenti diversi tra il 1785 e il 1799. Il primo nucleo della *Raccolta* comprende pochi pezzi in porcellana ed una serie di



Fig. 1. A. D'Anna, *Zampognari Pugliesi*, acquerello, 1790c.

acquerelli e *gouaches* dalle caratteristiche diverse. Delle figure, a volte prive di indicazioni nominative, colpiscono la densità del colore, la cortese espressione dei personaggi, che sembrano invitare lo spettatore a visitare quei luoghi, e, in generale, una certa raffinatezza compositiva. Tra queste, le immagini che mostrano una maggiore delicatezza nel tratto sono a firma di Alessandro D'Anna. Il D'Anna, fine esteta incline a rappresentare temi musicali, ripropone la medesima cifra stilistica "fiorentina" nei suoi *Zampognari pugliesi* (1790) [fig. 1].

Sebbene, com'è noto, il soggetto costituisca un *topos* iconografico del costume meridionale, i tratti del volto e la scelta prospettica dei personaggi, il primo in piedi in posizione

una serie di acquerelli dai toni bruni, attualmente divisi tra il Museo Provinciale Castromediano di Lecce, il Museo di S. Martino di Napoli e alcune collezioni private. I soggetti pugliesi sono fissati entro tratti piuttosto rigidi, le figure sono presentate di fronte o di spalle e recano, in basso, il nome della località di riferimento, la descrizione dell'abito e degli accessori. Se si esclude qualche generico canestro o bastone, non sono presenti utensili o strumenti specifici che forniscano indicazioni "di mestiere". In tal modo si dichiarano, implicitamente, il carattere etnografico della missione e la funzione festiva dei costumi rappresentati. Cfr. E. MIRANDA, *Costumi del XVIII secolo in Terra di Bari e in Terra d'Otranto*, in M.C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, cit., pp. 165-176; Cfr. in ID., schede pp. 200-201. Sulla funzione festiva del costume popolare si vedano: P. BOGATYRĚV, *Semiotica della cultura popolare. Feste, tradizioni, abbigliamento, teatro, marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari*, a cura di M. SOLIMINI, Verona, Bertani, 1982; G. SANGA, M.A. ARRIGONI, *L'abbigliamento popolare italiano*, Messina, Grafo, 1986. Le ricerche di Carola Perrotti hanno rilevato come, in alcuni casi, le *gouaches* tratte dagli schizzi di questi pittori itineranti venissero realizzate direttamente all'interno della Real Fabbrica dalle abili mani dei decoratori in una fase successiva. Tra questi, si imposero i pittori Giacomo Milani e Antonio Cioffi; cfr. A. CAROLA PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica ferdinandea*, cit., p. 150; ID., *Dalle gouaches alle porcellane*, cit., pp. 71-78.

¹¹ ASN, *Casa Reale antica*, fasc. 1532, inc. 30, fol. 1r.

¹² Depositi Palazzo Pitti, *Inv. Castello 1911, 1785-1799*. Sulla *Raccolta Fiorentina*, si veda M.C. MASDEA, *Le vestiture del regno di Napoli*, cit., pp. 48-52. Su questi aspetti, cfr. K. ASCHENGREEN PIACENTI, S. PINTO, a cura di, *Curiosità di una reggia: vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, Catalogo della Mostra, Firenze, CentroDi, 1979; A. LUGLI, *Curiosità di una reggia: Firenze, Palazzo Pitti*, in «Bollettino d'Arte», LXV, 5, 1980, pp. 95-100.

frontale, il secondo seduto e di profilo, rivelano una certa originalità.

Di Saverio Della Gatta, artista attivo a Napoli a partire dal 1777, sono state recentemente accertate le origini salentine¹³. Della Gatta deve la sua fama alle vedute che ritraggono gli scorci della provincia napoletana, teatro per le sue scene di vita popolare. Il pittore, che amava firmare le proprie opere firmandosi “alla francese”, come Xavier Gatta o Xav. Della Gatta¹⁴, fu tra i primi a replicare una selezione dei costumi del regno dipinti à la gouache da D’Anna prima e da Berotti e Santucci poi. Gli stessi modelli furono in seguito ripresi ed inseriti entro scene di costume più ampie, che pure presentano soggetti originali, come il *Friggitore di Zeppole e Scagliozzi* o il *Portatore di Tonni alla piazza*¹⁵.

I personaggi di Della Gatta sono piacevoli e leziosi, presentano solitamente il viso e le membra tornite, il tratto è ricercato, i colori decisi e insieme delicati ed anche i tessuti delle vesti sono resi con una certa aderenza: «l’umanità da lui dipinta [...], intenta a suonare calasioni e tamburelli, a bere e mangiare nelle osterie di Posillipo e Fuorigrotta, o a ballare la tarantella e giocare alla morra, ci appare fiera, dolce, e talvolta oziosa»¹⁶. Tra i soggetti fissati dall’artista si impongono le figure femminili, interpreti ideali delle categorie del “bello” e, insieme, del “pittoresco” contemporanei e, nel contempo, capaci di riportare alla memoria l’eco di antichi riti di menadi e baccanti. Di contro, i paesaggi sono appena accennati, forse concepiti in quanto meri contenitori in cui si muovono, all’unisono, attori protagonisti e comparse del folclore meridionale. In proposito, ancora Fino fa riferimento all’«aristocratica classicità» insita nelle composizioni dell’artista salentino, segnalando il suo «intento costante di pervenire a una generale trasfigurazione, presentando pastori e contadine, pescatori e lavandaie come personaggi di raffinata nobiltà, imponenti ed eleganti, alla stregua di preziosi figurini di moda»¹⁷.

È possibile individuare un modello comune agli artisti citati nell’opera di Pietro Fabris (1740-1792)¹⁸, stimata guida per Della Gatta e già illustratore del trattato sui

¹³ Cfr. M. CAZZATO, *Saverio Della Gatta e gli artisti salentini*, cit., p. 266 e segg.

¹⁴ Su Della Gatta si rimanda agli interessanti contributi di A. BORZELLI, *L’Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, in «Napoli Nobilissima», 1900, pp. 71-76, 110-111, 141-143.

¹⁵ Cfr. L. FINO, *La vita popolare nei costumi e nelle scene di Saverio Della Gatta*, in M. CONGEDO, a cura di, *Il costume popolare pugliese*, cit., pp. 250-264.

¹⁶ Id., *Costumi e scene di vita popolare nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento*, cit., p. 23.

¹⁷ Cfr. Id., pp. 23-24.

¹⁸ Attualmente la nazionalità di nascita del Fabris è ancora incerta. Il pittore amava definirsi *an English Painter*, forse per le sue origini, forse per i frequenti soggiorni londinesi ed in omaggio a Sir Hamilton. In ogni caso, allo stato attuale mancano dati biografici più specifici. Cfr. N. SPINOSA, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in «Storia di Napoli», VII, Napoli, 1971, pp. 525-547; L. FINO, *Scene e costumi popolari a Napoli tra ‘700 e ‘800: stampe, acquerelli e gouaches da Fabris a De Bourcard*, Napoli, Grimaldi, 2004, p. 31. L’autore ipotizza un legame tra Pietro e Jacopo Fabris, pittore vedutista di origini tedesche, attivo tra Venezia e Roma fino al 1761.

Campi Phlegraei di Sir William Hamilton¹⁹. Il contributo di Fabris risulta decisivo per i successivi sviluppi iconografici delle vedute e delle scene di folclore, che egli seppe combinare con straordinaria abilità entro composizioni unitarie²⁰. In anticipo di un decennio sull'avvio della ricognizione ferdinandea, nel 1773 il Fabris dedica a Sir Hamilton, suo mecenate, un prezioso catalogo contenente trentacinque acqueforti che illustrano varie figure, maschili e femminili, atteggiati nell'esercizio di mestieri tipicamente popolari e fissate nel loro caratteristico abbigliamento²¹.

Tra i ritratti contenuti all'interno del catalogo emergono gli zampognari [fig. 2].



Fig. 2. P. Fabris, Zampognari della Puglia di Napoli, incisione all'acquaforte, in *Raccolta di varii Vestimenti ed Arti del Regno di Napoli* dedicata a S.E. Cav. Hamilton, Napoli, 1773.



Fig. 3. S. Della Gatta, Zampognaro della Puglia, tecnica mista, 1798.

¹⁹ Sir Hamilton descrive la realtà partenopea con un meditato rigore che, nel contempo, volge lo sguardo a certi slanci tipici del costume popolare. Insieme ai suggestivi *Viaggi* letterari di Charles Burney e dell'abate di Saint-Non, l'opera di Hamilton testimonia la diffusione dei temi dell' "esotico meridionale" nelle regioni dell'Europa illuminata. Cfr. W. HAMILTON, *Campi Phlegraei, Observation on the Volcanos of the two Sicilies*, Napoli, 1776-1779; J.C. RICHARD ABBÉ DI SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou Description des Roïaumes de Naples et de Sicilie*, 5 voll., Paris, 1781-1786; C. BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, London, 1771-1773.

²⁰ Cfr. *Dalle gouaches alle porcellane*, cit., pp. 80-81.

²¹ Cfr. F. MANCINI, a cura di, *Pietro Fabris. Raccolta di varii vestimenti ed arti del Regno di Napoli*, Napoli, Guida, 1985. Cfr. L. FINO, *Costumi e scene di vita popolare nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento*, cit., pp. 17-18.

Il tema, esposto in maniera didascalica - eccezion fatta per il diverso scenario - da Della Gatta (1798) [fig. 3], sarà ripreso da Alessandro D'Anna (1790) e, più avanti, ancora da Della Gatta nei *Suonatori di Veggianello* (1818) [fig. 4]²². Successivamente, ancora Della Gatta ripropone e rinnova il tema degli zampognari già illustrati da Fabris ne *La novella sposa nel paese di Falconara* (1824). Il passaggio degli sposi, seguiti da una processione di donne che recano tra le mani e sul capo delle ceste con offerte di prosperità, è scandito dal ritmo festoso delle zampogne. A sinistra, i giovani della contrada si accendono in una danza circolare mentre agitano fazzoletti e rami di ulivo²³.



Fig. 4. S. Della Gatta, Suonatori di Veggianello, tecnica mista, 1818.



Fig. 5. P. Fabris, Scene di vita popolare in una grotta a Posillipo, olio su tela. 1756.

La produzione di Fabris comprende numerosi oli su tela, *gouaches* e disegni ispirati a paesaggi, scene popolari, feste e costumi napoletani e dell'intero

²² I musicisti di Viggiano compaiono tra i personaggi di una precedente scena di genere a firma di Della Gatta. L'opera è intitolata alla *Provincia di Basilicata. Di Episcopia. Suonatori di Viggianello. Donna ed Uomo di San Costantino Colonia Albanese. Donna di Senise. Ragazzo di Senise* (1804).

²³ Quello degli zampognari sarà uno dei temi musicali che riscuoterà maggiore fortuna nell'Europa dei viaggiatori del XIX secolo, interpretato come testimone genuino delle musiche popolari dall'Italia meridionale. Per un'analisi critico-descrittiva di carattere generale sugli artisti e gli intellettuali transalpini attivi nella regione partenopea, cfr. R. ROSSINI, *Scrittori e pittori stranieri a Napoli nel XVIII e nel XIX secolo*, Cuneo, SASTE, 1985. Per una più ampia riflessione su questo tema si rimanda a F. GUIZZI, R. LEYDI (a cura di), *Le zampogne in Italia*, Milano, Ricordi, 1985; F. GUIZZI, *Considerazioni preliminari sull'iconografia come fonte ausiliaria nella ricerca etnomusicologica*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 1, 1983, pp. 87-101, in particolare pp. 95-96; Id., *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM, 2002; M. GIOIELLI (a cura di), *La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia*, Isernia, Iannone, 2005.

Meridione. Negli scorci e nei costumi della quotidianità l'artista rivela un certo gusto per il folclore e il pittoresco. Ulteriori esempi in questo senso sono le tempere raffiguranti *L'uomo e la donna di Fuorigrotta* e *La donna delle colline di Posillipo*. I formati, piuttosto contenuti e pensati per un agile trasporto, incontravano il gusto di collezionisti e viaggiatori stranieri²⁴.

La musica è spesso presente nelle impressioni dell'artista. Nella produzione legata alle scene di genere, infatti, la vitalità dei panorami partenopei è spesso scandita da ritmi musicali. Entro un clima caratterizzato da una certa levità, diverse attività impegnano i protagonisti delle *Scene di vita popolare in una grotta a Posillipo* (1756) [fig. 5]. In primo piano nonostante la collocazione laterale, un gruppo di musicisti esegue le proprie composizioni. Alcuni tra i personaggi maschili del gruppo appaiono rapiti dal fascino della figura femminile, che sembra piuttosto volgere maliziosamente lo sguardo allo spettatore al suono del tamburello. Sullo sfondo campeggiano il golfo di Napoli e il Vesuvio²⁵.

Entro una differente angolazione, il panorama del golfo di Napoli si staglia all'orizzonte di *Una tarantella con Posillipo sullo sfondo* (1760 c.) [fig. 6].



Fig. 6. P. Fabris, *Una tarantella con Posillipo sullo sfondo*, olio su tela, 1760c.

²⁴ Cfr. M.C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, cit., p. 70, p. 195.

²⁵ A proposito di similitudini, è possibile riscontrare una certa affinità strutturale tra la scena che ritrae il gruppo dedito all'ebbrezza del vino e i *Napolitani mangiamaccaroni* del Della Gatta (1823). Probabilmente il gruppo della grotta di Fabris fece da modello anche per i protagonisti de *La locanda di Posillipo* di Alessandro D'Anna (1785 c.).

Una coppia di donne e alcuni bambini abbigliati con costumi e copricapi caratteristici eseguono con particolare impegno i movimenti della tradizionale danza - si notino gli sguardi rivolti verso il basso, quasi a voler contare i passi, e il *topos* dei piedi nudi, di chiara matrice popolare - sulle note dei musicisti che si trovano alle spalle del gruppo e sotto gli occhi di qualche curioso spettatore. La *Tarantella a Baia* propone una scena di carattere più intimo e sussurrato, in cui i ballerini, abbigliati con i costumi dell'aristocrazia, sono coinvolti in una danza misurata. Sullo sfondo, del resto, le rovine dell'antico Tempio di Venere e il Castello suggeriscono il contesto signorile dei Campi Flegrei.

Evidentemente ispirata ai dipinti di Fabris è la *Tarantella* di un ormai maturo Della Gatta (1825) [fig. 7].



Fig. 7. S. Della Gatta, *Tarantella*, tecnica mista, 1825.

Nei movimenti come negli sguardi dei personaggi, fieri e insieme impalpabili, si coglie una leziosità che rivela quel *modus vivendi* così spontaneo e vitale che tanto affascinava le *élites* di un'Europa a cavallo tra due secoli²⁶. Sebbene con qualche modesta modifica, Della Gatta riproduce il medesimo soggetto su una pregiata base per ventaglio, la cui decorazione appare un omaggio erudito all'elogio partenopeo esposto

²⁶ Sull'influenza esercitata da Fabris sugli artisti coinvolti nella ricognizione, si veda M.C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, cit., pp. 195-196.

da Alexandre Dumas padre in *Le Corricolo*, componimento ispirato dal viaggio compiuto dall'autore in Italia meridionale nel 1835:

Corricolo è sinonimo di calessino: ma, dato che non esistono sinonimi perfetti, spieghiamo la differenza tra corricolo e calessino. Il corricolo è una specie di *tilbury* primitivamente destinato a contenere una persona e ad essere tirato da un cavallo; vi si attaccano due cavalli e trasporta da dodici a quindici persone. E non si creda che vada al passo, come il carretto tirato da buoi dei re franchi, o al trotto come il biroccino della regia; no, va di triplo galoppo; e il carro di Pluto che rapiva Proserpina sulle sponde del Simeto non era più ratto del corricolo che solca le strade di Napoli facendo sprizzare scintille dal selciato di lava e sollevando nugoli di cenere²⁷.

Benché piacevoli, non esprimono la medesima vivacità i danzatori di Alessandro D'Anna. I protagonisti de *La Tarantella in una Locanda di Mergellina* (1795) mostrano un'espressione quasi indolente, i colori sono delicati e l'insieme risulta forse eccessivamente impostato. Lo stesso dicasi per la *Tarantella* del 1790²⁸. I personaggi sono abbigliati con costumi dai toni sgargianti e dai dettagli esornativi ben definiti, e la figura femminile sembra accennare un sorriso a metà tra il timido e il forzato. In questo caso la cifra stilistica dell'opera appare decisamente vicina ai personaggi delle *Vestiture del Regno* secondo l'edizione fiorentina.

Le suggestioni offerte dalle tarantelle accompagnate da ritmi di tamburelli sonanti hanno ispirato numerosi artisti gravitanti nelle botteghe della provincia napoletana. Il tamburello, emblema di riti dionisiaci, culti e processioni di primitiva memoria come di coeve feste di piazza e ricorrenze stagionali, era in grado di "aggiornare" l'immagine del mito nella realtà contemporanea. In questo senso, un doveroso richiamo va a Michela De Vito, artista abruzzese attiva a Napoli tra il 1825 e il 1835 e unica donna in questo resoconto. La De Vito volle offrire «al mondo cosmopolita di passaggio per Napoli»²⁹ i suoi deliziosi acquerelli, raffiguranti i modelli della vita popolare con una singolare delicatezza tipicamente femminile. Tra le sue figure ricorrenti, zampognari, musicanti e danzatori dal carattere gioioso e gentile.

Tra i numerosi casi, si segnalano in questa sede le *Tarantelle* schizzate dalla matita di Francesco D'Amora, illustratore presso l'Ufficio Topografico di Napoli, e quelle impresse nelle litografie di Rudolf Müller (1802-1885) [fig. 8], a queste

²⁷ A. DUMAS, *Impressioni di viaggio: il Corricolo*, trad. it. di G. DORIA, Milano, BUR, 1963, I, p. 1.

²⁸ Con riferimento all'opera, Fino attribuisce i costumi alle foggie tipiche del paese di Rivisondoli, nella provincia abruzzese, sottolineando altresì le analogie stilistiche con gli acquerelli di Luigi Del Giudice (1777-1811), tanto da ipotizzarne l'attribuzione. In tal caso, sarebbe forse necessario rivedere anche la datazione dell'opera; cfr. C. GELAO, a cura di, *Scene di vita popolare napoletana*, cit., p. 66.

²⁹ Cfr. L. FINO, *Costumi e scene di vita popolare nel Regno di Napoli tra Settecento e Ottocento*, cit., p. 36. Ai fini di una più ampia riflessione sulle relazioni intercorrenti tra le scene di vita popolare d'ispirazione musicale e i supporti in porcellana in terra d'Abruzzo, cfr. A.M. IOANNONI FIORE, *Neoclassical Influences in the Depictions of Landscapes on Castelli Maioliche: The Ethical Quality of Music among Myths and Ancient Ruins*, in «Music in Art», XL, 1-2, 2015, cit., pp. 173-189.

ultime evidentemente ispirate³⁰. Tra le categorie iconografiche di D'Amora e Müller, anche un tema ricorrente delle scene di vita popolare del meridione, il *Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco*, soggetto ripreso e reso celebre, tra gli altri, da Léopold Robert (1794-1835) nel 1827.



Fig. 8. R. Müller, Il Ballo della Tarantella, litografia acquerellata.

³⁰ Tra questi, interessante la scelta tecnica utilizzata da Müller ne *Il Ballo della Tarantella*. Dopo aver deposto le calzature, una coppia di popolani esegue dei passi di danza. A destra della scena, una figura femminile suona il tamburello, mentre il personaggio maschile, dalla pelle bruna, scandisce il ritmo con delle nacchere [fig. 8]. L'immagine fa parte di una serie di ventiquattro litografie, datate 1819 e più volte ristampate fino al 1825. La particolare tecnica utilizzata è quella dall'acquerello su litografia, metodo introdotto a Napoli proprio dal Müller, svizzero di nascita e partenopeo d'adozione. Per quanto attiene la diffusione del metodo litografico nella provincia napoletana, l'arte di Müller è indissolubilmente legata alla figura di Annibale Patrelli, editore di libretti e spartiti musicali. Su questi aspetti si rimanda a V. VALERIO, *Patrelli, Mueller and the Ufficio Topografico: the beginnings of lithography in Naples*, in «Journal of the Printing Historical Society», 27, 1998, pp. 9-32; C.A. ADESSO, *Ritratto de Il Diavolo Zoppo. Giornale umoristico con caricature (1858-1860)*, in P. SABBATINO, a cura di, *Giornalismo letterario a Napoli tra Ottocento e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 195-234, pp. 210-211; L. FINO, *Costumi e scene di vita popolare nel Regno di Napoli*, pp. 30-33. Si veda F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, Torino, Einaudi, II, 1981, p. 385. Sullo sviluppo della tecnica litografica a Napoli e sull'attività dell'Ufficio Topografico si rimanda a V. VALERIO, *Costruttori di immagini. Disegnatori, incisori e litografi dell'Ufficio Topografico di Napoli (1781-1879)*, Napoli, Paparo, 2002.

Anche Giuseppe Gigante, allievo di Giacinto Diana, (1770-1840) ritrae l'abituale coppia di popolani nel momento del ritorno dalla rievocazione mariana. In questi contesti si individuano vari oggetti della ritualità agreste: rami e bastoni, più o meno fioriti, che evocano inconsapevolmente gli antichi tirsi, monili con simboli sacri, foglie d'ulivo e, infine, l'immane tamburello. Nei suddetti contesti iconografici, spesso il paesaggio scompare del tutto in favore della caratterizzazione dei personaggi, anche attraverso gli attributi musicali:

Schiamazzo di voci confuse, strepito di tamburini e di gnacchere annunziarono il venir della folla da cui ben tosto apparve ingombra la via [...]. Uomini e donne, di ritorno, ballano la tarantella, accompagnandosi con voci che si udirebbero a distanza di un miglio. [...] La grata e vivace indole di essa musica viene alternamente espressa colla precisione, e colla gentile voluttà dei movimenti [...] Se i ballerini sono molti, formano varij gruppi; se pochi, sottentrano gli uni agli altri senza però interrompere la danza [...]. Hacci in questo ballo un momento in cui la donna s'inginocchia, e l'uomo gira intorno a lei, non qual padrone ma qual vincitore. Nell'istante di poi, cambiano essi di parte; l'uomo si inginocchia a sua volta, e la donna gli danza intorno trionfatrice. [...] Questa ridda (è) eseguita celere come il lampo, con una mano alta che agita un tamburino e ne fa udire il tremulo suono³¹.

Senza spingersi, in questa sede, in analisi che attengano precipuamente l'etnografia e l'antropologia, e pur riconoscendo un certo manierismo "seriale" nella rappresentazione, ai fini di una più ampia riflessione dal carattere storico-sociale si ritiene determinante sottolineare l'efficacia metodologica insita nelle rappresentazioni visive del costume popolare dell'Italia meridionale e, in questi contesti, la decisa valenza della musica tra le attività descritte attraverso le immagini. In effetti, sebbene gli esempi illustrati includano una serie di alterazioni che denunciano il prevalere di schemi di maniera nella rappresentazione degli strumenti musicali, queste non compromettono in misura determinante il valore documentario delle immagini stesse. In proposito, Guizzi ha efficacemente rilevato «un'intenzione formativa-comunicativa di carattere simbolico». Stereotipi dallo «scarso realismo fotografico» ma, nel contempo, fortemente significativi «in rapporto al correlato culturale di cui l'immagine è simbolo» e, per questo,

³¹ *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso, ecc.*, II, Regno di Napoli, Torino, presso Giuseppe Pomba e c., 1837, pp. 88-89. A proposito dei soggetti ispirati alle tradizioni popolari, le riflessioni di Staiti hanno sottolineato «l'intensità [...] che va al di là delle pur evidenti analogie preiconografiche tra rito antico e festa contemporanea». Più in particolare, Staiti sovrappone gli schemi rappresentativi dei carri di Dioniso, illustrati dalla pittura antica e poi riproposti nella pittura del Cinque e del Seicento, con l'immagine "colta" della festa popolare proposta, tra gli altri, da Robert. Cfr. N. STAITI, *Le immagini della musica popolare*, in R. LEYDI, a cura di, *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, 1994, pp. 127-143, p. 135. Si rimanda infine a F. GUIZZI, N. STAITI (a cura di), *Le forme dei suoni: l'iconografia del tamburello in Italia*, Firenze, Giorgi e Gambi, 1989. Sulla Festa della Madonna dell'Arco, si veda il dettagliato resoconto di E. COSSOVICH in F. DE BOURCARD, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, II, Napoli, Stabilimento tipografico del Cav. G. Nobile, 1858, pp. 279-292.

immagini dense di «informazioni profondamente realistiche»³². In effetti, queste opere forniscono una notevole quantità di informazioni, che possono essere colte dallo sguardo attento degli studiosi ma anche, ancorché in misura diversa, da spettatori meno consapevoli: la classe e il sesso dei ballerini, la loro età, i momenti e le occasioni del ballo, gli strumenti musicali che le accompagnano, le modalità della danza (singola, in coppia, corale), la distribuzione dei personaggi sulla scena (danzatori, musicisti, pubblico), la gestualità. Il ballo, la frenesia, il cibo, il vino, ogni elemento sembra confermare la tendenza a un certo afflato erotico fedele a sé stesso e, insieme, affine agli incanti di un Oriente mitizzato.

Secondo le disposizioni del gusto aristocratico, le opere descrivono un mondo sereno e avulso da conflitti profondi, raramente segnato dalla miseria o dalla fatica del lavoro e caratterizzato da una certa umanità. Poche scene ravvicinate, attività più o meno vaghe fissate in un tempo immobile, paesaggi definiti e nel contempo astratti, disegnati entro una luce finemente individuata, rappresentano l'immaginario visivo di questi artisti, non necessariamente alimentato da una conoscenza diretta dei motivi ispiratori. Il contesto richiama evidentemente gli idilli dell'Arcadia, e dunque costumi e strumenti della musica popolare di aspetto più «moderno», come chitarre o violini, sono implicitamente inseriti entro contesti bucolici popolati da fauni e pastori di antica memoria³³. Sistri, zampogne, tamburelli di diverse fogge e dimensioni, musicanti e danzatori più o meno improvvisati contribuivano a restituire l'immagine di un mondo leggiadro e sempre garbato, rappresentato per le esigenze di una committenza raffinata e sensibile alle novità evocate dagli impeti del *Grand Tour*.

Nella prima metà dell'Ottocento la fortuna del "costume meridionale", di cui pure è possibile cogliere le influenze entro diversi contesti culturali, raggiungerà un momento di ineguagliato splendore. La tendenza positivista e il gusto, «affatto romantico, per quello che è lo spigliato, facile e gradevole colore popolaresco riscontrabile nella letteratura come nelle arti figurative, nella musica come nella moda e nella danza, invadono tutta l'Europa e sono tenuti in gran voga e in celebrato onore»³⁴.

Il «bisogno classificatorio» di Ferdinando fu determinato, da un lato, dalla precisa identità che andavano assumendo le genti meridionali e, di conseguenza, i loro costumi, e, più in generale, dall'impronta goliardica e poco incline agli obblighi della Ragion di Stato che caratterizzò l'intera reggenza del monarca partenopeo. Il giovane Borbone si era lasciato coinvolgere dalle descrizioni che, a loro volta, i viaggiatori stranieri facevano della terra del sud, patria di esotismo e di contadini festosi, di «pulcinella e [...] mangiapasta, delle scampagnate al sole lucente, dei cieli limpidi e

³² Cfr. F. GUIZZI, *Considerazioni preliminari sull'iconografia come fonte ausiliaria nella ricerca etnomusicologica*, cit., p. 93.

³³ Si veda N. STAITI, *Le immagini della musica popolare*, cit., pp. 128-131.

³⁴ M. PAONE, *Il costume popolare salentino*, cit., p. 10.

dei colori fiammanti e dei suonatori di tammore e mandolini, dei danzatori di pizziche e tarantelle»³⁵. E, ad ogni buon conto, sia il re che i suoi ministri e fiduciari erano interessati a diffondere l'immagine di un luogo ideale ed estraneo a ogni indigenza³⁶. Nella realtà, sulla falsariga dei moti parigini, l'insoddisfazione e le inquietudini di lì a poco avrebbero condotto alla difficile esperienza della Repubblica Napolitana (1799). Com'è noto, la nuova realtà politica, di evidente ispirazione giacobina, ebbe vita breve, poiché, nei mesi successivi, sia la capitale che l'intero Regno furono investiti dalla furia repressiva degli antichi sovrani e da una conseguente, poco idillica, fase di restaurazione assolutista³⁷.

Sulla falsariga delle direttive di stampo protezionista applicate da suo padre Carlo, e assecondando l'incessante esigenza di ostentazione del prestigio acquisito, in molti casi Ferdinando riservò per sé la concessione delle autorizzazioni e i benefici, anche di natura economica, assicurati dalle riproduzioni connesse alle scene di genere popolare. Piuttosto che come semplice manifattura locale destinata a formare una classe di artigiani, Carlo prima e Ferdinando poi interpretarono la Fabbrica come la propria, personale finestra sull'Europa. Non era importante che i modelli fossero "lazzaroni" e "facchini"³⁸, maschere, popolani, contadini o piccoli mercanti. I personaggi che animavano questi àmbiti campestri e, più in generale, i

³⁵ R. NIGRO, *Presentazione*, in ID., p. XI.

³⁶ «I popolani, siano essi intenti nelle loro attività, siano colti in momenti di svago, quasi mai portano il segno della povertà e dell'ignoranza, e mostrano ciò che da essi ci si attende: una gioia naïve nel danzare, nel suonare, nel modo di vestirsi e di lavorare»; cfr. R. RUOTOLO, *Turisti ed illustrazioni per turisti. L'immagine di Napoli dal Grand Tour al turismo borghese*, in C. GELAO, a cura di, *Scene di vita popolare napoletana*, cit., pp. 11-16, p. 11.

³⁷ Con riferimento al deciso contrasto tra la bellezza e, talvolta, l'opulenza, dei costumi popolari rappresentati nelle produzioni artistiche in oggetto, e la condizione di effettiva indigenza in cui versavano molti dei soggetti coinvolti, Masdea trova una possibile spiegazione «nel significato profondo che è legato al concetto di "costume popolare", simbolo di identità locale e orgoglio di una comunità per la quale esso rappresentava la propria dignità e storia». In effetti, la varietà delle fogge abbigliamentoarie è testimoniata anche nelle parole degli intellettuali illuminati che si lasciarono trasportare dal fascino suggerito dall' "esotico meridionale". Infine, come rileva ancora Masdea, non va dimenticato come, nell'ambito di una generica dimensione di disagio, pure esistevano molteplici circostanze: «dal discreto benessere di alcune classi lavoratrici che si potevano permettere un costume sfarzoso, a situazioni intermedie in cui l'abito, mantenendo alcune sue caratteristiche, era privo degli elementi di maggior prestigio, fino a condizioni di grave indigenza», nelle quali ogni abito costituiva un'agognata, quanto irrealizzabile, aspirazione assertiva. Cfr. C. MASDEA, *Le vestiture del Regno di Napoli: origini e fortune di un genere nuovo*, cit., p. 46. Negli anni immediatamente successivi alla restaurazione monarchica si conclude la felice esperienza della Fabbrica di Capodimonte, che sarà ceduta a Jean Poulard Prad nel 1807. Dopo circa dieci anni, il precipitare degli avvenimenti politici condusse al fallimento la società francese: «la porcellana napoletana entrava così nel mito»; cfr. A. CAROLA PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica ferdinandea*, cit., p. 191; ID., *Dalle gouaches alla porcellana: il tema dei costumi regionali nel Regno delle Due Sicilie tra Settecento e primo Ottocento*, in M. C. MASDEA, A. CAROLA PERROTTI, a cura di, *Napoli-Firenze e ritorno*, pp. 61-84, pp. 78-80.

³⁸ Cfr. F. DE BOURCARD, *Usi e costumi di Napoli e contorni*, p. 5 e segg.

vicoli e le piazze del Regno, definivano un'utopia immutabile ma contemporanea, in grado di ricondurre a suggestioni auree di gioiosi paradisi profani³⁹.

Nate come oggetti d'arte di impronta meridionale, le figurine perderanno ogni velleità meramente folcloristica, che pure era all'origine della loro tipizzazione, per trasformarsi in un interessante esempio di raffinatezza ben inserito nel contesto europeo e compreso, di diritto, entro le diverse inclinazioni del *Grand Tour*⁴⁰. Anche grazie alla pratica delle nuove tecniche litografiche, nel XIX secolo il tema dei costumi popolari della provincia napoletana persisterà nelle composizioni dei viaggiatori stranieri in Italia, popolate da pastorelli e contadine che danzano all'ombra delle rovine dell'antichità, al suono di zampogne, flauti e strumenti dal sapore antico.

Secondo le esigenze di una committenza colta e sempre attenta alle evoluzioni del gusto, e d'intesa con le suggestioni di un Oriente fortemente mitizzato, la provincia napoletana rappresentava un'alternativa egualmente attraente, per quanto meno distante, rispetto agli immaginari visivi offerti dalle culture altre. E quelle immagini, richieste e ricercate con tanto trasporto dalla ricca clientela d'oltralpe, furono celebrate come «le simboliche figure del vivente mito di Napoli e del Regno suo che, con Milano, Venezia, Firenze e Roma», fu uno dei luoghi eletti del Romanticismo europeo⁴¹.

³⁹ Cfr. N. STAITI, *Le immagini della musica popolare*, cit., p. 128.

⁴⁰ Su questi aspetti e con particolare riferimento alla produzione di Capodimonte, cfr. A. CAROLA PERROTTI, *La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda*, cit., pp. 5-6.

⁴¹ Cfr. M. PAONE, *Il costume popolare salentino*, cit., p. 9.